

Explicar la arquitectura española contemporánea: de la fundación de una modernidad nueva a la exhibición del eclecticismo

Antón Capitel

La fuerza de la propia historia

Explicar la arquitectura española contemporánea puede intentarse con cierta claridad a través de un examen de su pasado reciente, pues en él residen en buena parte las claves que permiten entender la intensidad y el éxito actual de una cultura que, bien poco antes, era desconocida o estaba oculta. Endémicamente oculta y sistemáticamente desconocida durante un largo tiempo por el propio mundo occidental en el que paradójicamente se integraba y del que dependía, la arquitectura española contemporánea es fruto también de esta tradicional marginación, que, en alguna medida y en aparente paradoja, contribuye a hacerla inteligible.

Dos períodos principales pueden ser considerados para ello. Uno, el que corresponde a la tardía consolidación en España de la arquitectura moderna (esto es, durante los años 50 y 60), antecedente directo de la arquitectura contemporánea en cuanto se produce en él la obra de los maestros de los arquitectos actuales más significativos, y alguna parte incluso de la de estos mismos; y ello aunque entre ambos períodos se estableciera una fuerte ruptura de ideales y de objetivos. Otro, el que corresponde a la importante revisión del pensamiento moderno emprendida a partir de los primeros años setenta, base de la actual situación y que la expresa de un modo bien concreto al permanecer aún en una notable continuidad con él. El primer período, el de fundación de una arquitectura moderna española, influyó en el actual de dos formas generales distintas y contrarias, a la vez que sólidamente trabadas entre sí. Pasemos a exponerlo.

De un lado, el triunfo y desarrollo de la arquitectura moderna en España se produce en los años de la posguerra civil bajo el activo catalizador que significaba el sentimiento de retraso frente a Europa y Norte-América; esto es, frente al mundo cultural tenido por propio, al que se ansiaba unirse completamente superado un dilatado bache histórico y, muy en concreto, la distancia establecida debido al régimen dictatorial, que había llegado incluso a promover la supervivencia del historicismo como marchamo nacionalista y de cobertura cultural del franquismo.

Así, los arquitectos más empeñados de los tiempos de la dictadura, pasaron a mitificar la arquitectura moderna que no poseían, en unos años muy tardíos. Tanto que para determinadas culturas extranjeras era entonces ya una cuestión convencional o, incluso, sometida a revisión. La Arquitectura Moderna apareció ante ellos, de este modo, como una verdadera e incontestable Buena Nueva, superadora de todo mal, incluso extra-arquitectónico, y en esta mitificación —a la que probablemente no fuera ajena ni la base católica del sentimiento español ni la fuerte frustración que la sociedad franquista significaba— volcaron tanto una gran intensidad de su trabajo como la imagen de un espejismo: la Arquitectura Moderna se insinuaba como el único bien perseguible al tiempo que inalcanzable. Ya que su identificación era esquiva y su método era el progreso, una vez llegados a ella el camino consistía en superarla.

Pero, de otro lado, esta condición mítica y misteriosa de la arquitectura moderna aumentó su dificultad de identificación al evolucionar realmente fuera de España, de acuerdo con su naturaleza de arquitectura en progreso, y al compás de importantes ideas revisionistas, tales como el neo-realismo italiano y la teoría de las pre-existencias ambientales, o el organicismo nórdico y americano, por citar las que tuvieron también una fuerza especial para la arquitectura española.

En la conciencia y en la obra de los arquitectos españoles se va a superponer así, casi en el mismo período, el triunfo de la arquitectura moderna propiamente dicha —la del Estilo Internacional— con revisiones tan importantes como la orgánica, sin que esta contradicción ni los equívocos por ella creados, fuera sentida como tal por aquéllos que hubieron de soportarla. La arquitectura española moderna de los años 60 se convirtió en ecléctica sin saberlo ni aceptarlo; esto es, sin dejar de aspirar a un modelo ideal, único y excluyente, que cualquier tendencia pretende detentar.

La superación de este ideal esquivo de las anteriores generaciones, eliminando tanto la carga de «verdad» como la de obsesiva acción «en progreso» que en sí llevaba, pero aceptando paulatinamente el no reconocido eclecticismo que también

significaba en el aspecto más propiamente arquitectónico, describe en parte la actitud de las nuevas generaciones. La paradójica herencia dejada por los modernos será, pues, el eclecticismo, y tanto en lo que esta actitud significa en cuanto a práctica arquitectónica en la que se mezclan distintas cuestiones, como en lo que tiene de «coexistencia pacífica» de tendencias dispares. Esta será entonces una de las consecuencias verdaderamente importantes que se derivaron para las nuevas generaciones de la carrera de sus mayores.

La búsqueda del esquivo ideal moderno, la aceptación de éste como un ideal en progreso y la práctica de las revisiones al Estilo Internacional provocaron, sin embargo, en los arquitectos españoles de los 50 y los 60, la realización de un denso y rico trabajo, de una compleja «Aventura», dilatada y difícil. Una aventura del más alto interés, pues la persecución de la modernidad, continuamente superada y vuelta a elaborar, supuso un esfuerzo colectivo de gran envergadura, la creación de una tradición moderna que antes no existía.

La crisis del pensamiento moderno

A principio de los años 70, sin embargo, dicha tradición consuma una profunda crisis, ya paralela a la de la cultura internacional. Como en Europa y América, a las revisiones orgánicas y tardo-orgánicas les sucede un nuevo y exaltado interés por las tecnologías, se produce el deslumbramiento por las neo-vanguardias como Archigram, se sigue el espejismo del diseño por computadora o la creencia mítica en las metodologías que gentes como Alexander protagonizaron; o incluso muy nuevos intereses, como la semiótica o el estructuralismo, invaden la disciplina arquitectónica haciendo que su contenido vaya, poco a poco, desapareciendo. La arquitectura sufre una crisis de identidad, de naturaleza, como si la disciplina, siguiendo opiniones como la de Reyner Banham, debiera perder los objetivos e instrumentos que la habían caracterizado. La aventura moderna con tanto esfuerzo acumulada parece diluirse y las nuevas generaciones encuentran ante sí un horizonte vacío.

Pero si la creencia en un ideal moderno, como ya dijimos, no es heredada por estas nuevas generaciones, la fe depositada en el

valor de la arquitectura por sus mayores y la riqueza de su aventura será recibida como un fuerte patrimonio básico, no necesariamente consciente, y desde el que reaccionar ante la crisis del pensamiento y de los instrumentos modernos que ante ellos se abrían.

En un primer momento la reacción es de anti-modernidad, oponiéndose directamente a la idea de progreso constante que ésta significaba y a la propia naturaleza de su contenido: función, tecnología y sociedad no serán reconocidos ya como valores básicos, buscando identificarse por el contrario con aquéllos principios que la modernidad había desechado. Educadas las nuevas generaciones en el ambiguo culto del Movimiento Moderno, buscarán, en un primer momento, aquéllas cuestiones que una mitificación tal les había negado.

Las nuevas generaciones se encontrarán así en una disposición muy fértil para recoger algunos nuevos discursos, no generados en España, pero que van a permitir a los jóvenes arquitectos españoles interpretarlos en el interior de sus preocupaciones y de su propia tradición, superando así el tradicional retraso que había caracterizado hasta entonces a la arquitectura española e iniciando una posición de vanguardia aún no desmentida. Me refiero a la contestación de Venturi al discurso moderno, de amplia y difusa repercusión en España y a la contribución de Rossi a un entendimiento de la arquitectura como una disciplina de naturaleza y principios propios, legibles en la historia, habiendo sido la influencia de esta última enormemente importante.

Cuestiones tales como la autonomía de la disciplina, la intemporalidad del lenguaje clásico, el sentido de la auténtica racionalidad, la continuidad de la historia, el papel de la técnica, la relación entre obra e ideología, la construcción de la ciudad, etc., eran los temas que a una significativa parte de las nuevas generaciones les preocupaba. Esto es, aquellas cuestiones a las que no habían dado respuesta en los agitados años que les tocó vivir en las Escuelas, y que ahora serán tanto más vitales cuanto que muchos de ellos se incorporarán a estas como profesores.

La «recuperación de la disciplina»

Este cambio de mentalidad se produjo además en el momento en que se trascendía la estructura geográfica de la cultura arquitectónica española hasta entonces existente; esto es, la articulada en torno a las dos grandes metrópolis, Madrid y Barcelona, y a sus ya tradicionales Escuelas de Arquitectura, apareciendo focos activos en otros lugares, y destacando entonces el de Sevilla —surgido con la misma naturaleza de los antiguos en cuanto orbita en torno a una gran ciudad capital y a su Escuela de Arquitectura—, pero apareciendo también otros menores, como el del País Vasco y el de Galicia.

La recuperación del entendimiento de la arquitectura como una disciplina autónoma del trazado proyectual, con recursos e instrumentos propios, surge así como base común de una reflexión que se produce generalmente en torno a las Escuelas y que tuvo en cada caso matices específicos.

En Barcelona, la figura docente de Rafael Moneo —educado en la Escuela de Madrid, pero profesor de Barcelona en los 70— aglutina con su magisterio a un grupo de jóvenes profesores que forman hoy el frente más importante de la arquitectura catalana. Piñón, Viaplana, Torres, Llinás, Mora, y algunos otros, tendrán el privilegio de estar presididos por Moneo, arquitecto que había vivido la última parte de la «aventura moderna» antes aludida, pero que reaccionará con excepcional lucidez y agilidad ante la crisis del pensamiento moderno, llegando a conducir, como un hermano mayor común a todos, la llamada «refundación disciplinar» que partirá, en un principio, del análisis del pensamiento de Aldo Rossi. Moneo se convirtió así, al unirse su papel de profesor excepcional con el de arquitecto en ejercicio, en el símbolo de una nueva etapa que había superado positivamente la aguda crisis del pensamiento moderno, y que, si bien partía de ideas foráneas, las utilizaba según puntos de vista y problemas propios. (Pues no debe desdeñarse nunca, en la comprensión de la arquitectura española, las consecuencias que siempre ha tenido la voluntad de entender su cultura, tradicional o contemporánea, como

una cuestión nacional y local, como un modo propio y colectivo de entender las cosas).

En Madrid, grupos de jóvenes profesores (representados por nombres como Casas, Capitel, López-Peláez, Ruiz Cabrero, Vellés, y, algo más tarde, Navarro Baldeweg) aglutinan poco a poco una escuela masiva y desarticulada, siguiendo una orientación semejante a la de Moneo en Barcelona, y apoyados en la autoridad institucional de nombres de primera importancia en la, ya antigua, aventura moderna», como Fernández Alba, o Sáenz de Oíza. Los problemas inherentes al hecho de transcurrir en los setenta al final de la dictadura y la transición a la democracia, y a la propia crisis económica de aquellos años, provocaron una escuela estudiosa y crítica, al tiempo que activa y libertaria, en la que la vitalidad y el instinto de la joven generación de profesores, y su ansia por investigar y alcanzar lo que como estudiantes les había sido negado, fue capaz de procurar un enorme y profundo crecimiento cultural de la institución docente. El descubrimiento y la reflexión sobre la totalidad de las arquitecturas del siglo XX, y de la historia de la arquitectura, en general, así como el reconocimiento de la arquitectura como una disciplina dotada de condiciones de autonomía, originó un trabajo proyectual y docente, crítico y teórico de importante alcance, al menos en cuanto a lo local y a lo nacional, y capaz de explicar en gran parte el nuevo interés que la arquitectura española contemporánea llegaría a tomar en los años 80.

En Sevilla, nombres como Barrionuevo y Torres, Ortiz y Cruz, Vázquez Consuegra, Trillo, Sierra, etc., se unen, en la Escuela y en la ciudad, tanto a lo que significaba reflexionar en torno a las ideas más emergentes del pensamiento rossiano como a la orientación culta, ecléctica y profesional que en Barcelona aglutinaba Moneo. Madrid, Barcelona y Sevilla se producen así de forma semejante, representando a la totalidad española, y en un pensamiento y una producción arquitectónica que se situó en torno a una nueva interpretación del racionalismo. Esto es, a una versión de la tradición moderna que se estimaba especialmente tanto en sí misma como en cuanto modo de incorporar las consideraciones a que ya aludimos y que en aquellos años interesaban.

Unas básicas «dosis» de «tendencia»

Otros focos de cultura arquitectónica, como los del País Vasco y Galicia, no estuvieron apoyados al principio en ninguna Escuela de Arquitectura, sino en torno a los Colegios profesionales de Arquitectos, y representaron más clara y hasta esquemáticamente la arquitectura más influenciada por el pensamiento de Aldo Rossi y del grupo que se llamó la «Tendencia», fundamentalmente a partir del conocimiento que de esta se tuvo después de la XV Trienal de Milán, en 1973. Otro grupo de seguimiento importante de la arquitectura en torno al pensamiento de Rossi se formó en Barcelona en torno a la revista «2C-Construcción de la ciudad».

Salvador Tarragó, director de la revista «2C», José Ignacio Linazasoro y Miguel Garay, organizadores de las «Semanas de Arquitectura de San Sebastián», o César Portela, arquitecto gallego representativo de lo que hablamos, sintetizan una actitud en la que se privilegia la idea de tradición racionalista como la más importante herencia del Movimiento Moderno, al tiempo que se defiende la vigencia de un clasicismo contemporáneo, la atención a la consciente relación entre arquitectura y ciudad, y el valor del lugar, o de la propia tradición. Es este último contenido el que dará cuerpo a una arquitectura de intención vernácula, en la que se reflejará desde un principio la base ecléctica de los principios de la «Tendencia», que se manifestarán, sin embargo, en los proyectos y obras concretas, en forma de una purista adhesión a la línea clásico-racional.

El caso es que las ideas extraídas del pensamiento rossiano fueron en la España de los 70 el catalizador principal de la renovación del propio pensamiento y, así, de los principios de acción de la arquitectura de las nuevas generaciones, entendiendo por éstas a todos los arquitectos «empeñados» que acabaron su carrera en torno al período 1967-73, a los que ha de añadirse la singular y excepcional personalidad de Rafael Moneo (titulado en 1961), o la también muy representativa en Madrid de Manuel de las Casas (titulado en 1964), representando ambos, con su actitud ante la enseñanza y sus obras profesionales, el apoyo al nuevo modo de entender las

cosas más protagonizado, en un principio, por los algo más jóvenes.

Pero la arquitectura producida fue ya bien diversa, o, si se prefiere, bien amplia. Desde el extremo figurativo más opuesto al Movimiento Moderno se produjo de forma bien temprana la obra de Linazasoro y Garay, expresa en una realización, la Escuela en Fuenterrabía (fig. 1), que busca el impacto de un «Clasicismo Contemporáneo» conducido por la voluntaria

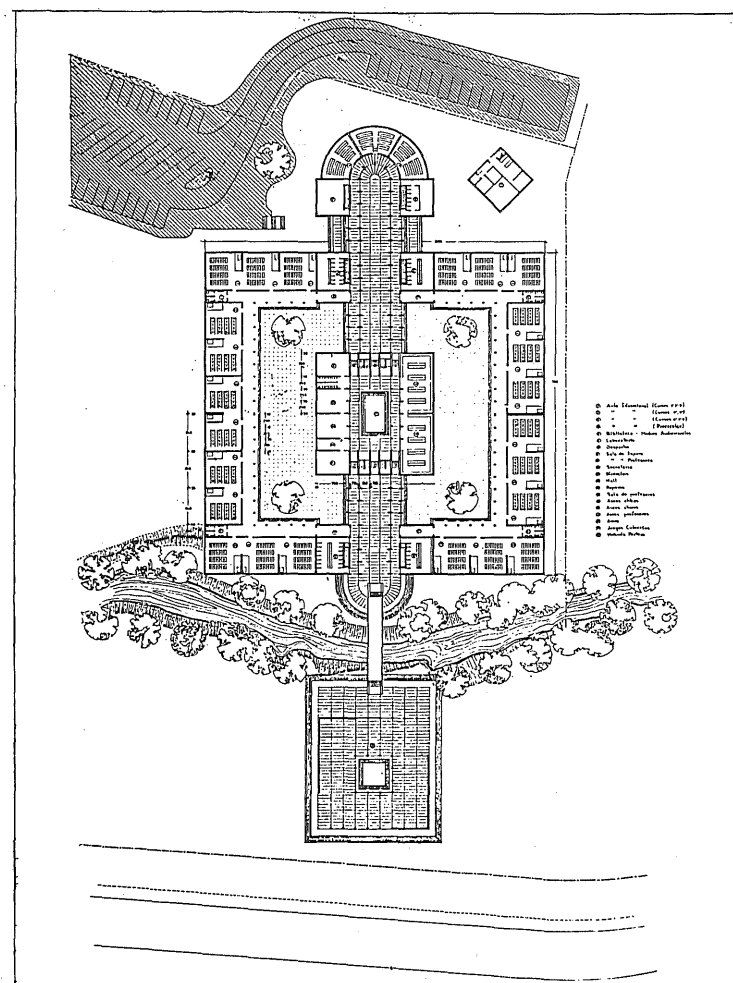


Fig. 1. José Ignacio Linazasoro y Miguel Garay. Ikastola, Fuenterrabía, Euskadi, 1974. Planta.



Fig. 2. César Portela. Viviendas para gitanos en Campaño-Poio, Pontevedra, 1974-75.

referencia a la redescubierta obra de Heinrich Tessenow, que había divulgado entre los seguidores de la Tendenza el arquitecto italiano Giorgio Grassi. Las casas en el campo de Galicia (fig. 2) de César Portela, constituyen una versión de la línea clásico-racional en cuanto favorecedora de un entendimiento neo-vernáculo de la arquitectura, y ambos ejemplos parecen orillar el movimiento moderno para introducirse en puntos sofisticados de una ilustrada (e inexistente) tradición académica.

La formación del racionalismo ecléctico

En las capitales, y en torno como dijimos, a la enseñanza de las Escuelas, las cosas fueron distintas y, en su propia diversidad, más parecidas entre sí. La influencia de Moneo, tanto en su papel de profesor como en su evolución como arquitecto, se extiende de un modo u otro a todas ellas, al coincidir en general intereses arquitectónicos amplios, pero similares. El edificio Bankinter de Moneo y Bescós, en Madrid, (fig. 3) sirve de clave al entender como con él se busca una arquitectura que

rompe con el desarrollo inmediato de la modernidad, destacando el racionalismo como el que se cree tronco más vivo y auténtico de ella, y enlazando en sus muy diferentes instrumentos proyectuales y en sus gestos con episodios diversos de la historia reciente de la arquitectura, española y extranjera. Edificio inclusivo, alude a Sullivan y a la Escuela de Chicago, y a episodios de la modernidad madrileña de anteguerra y de pos-guerra, en su empleo de los principios de la «composición plana» como satisfacción de la vocación urbana del volumen. Pero también alude a las ideas de Venturi y, en cierto modo, a la poética figurativa aaltiana, dando cuenta de una posición ecléctica que no renuncia ni a la contemporaneidad ni al pluralismo. Tampoco a una relativa continuidad con la inmediatamente anterior «aventura moderna» a la que nos hemos referido.

El edificio fue para los arquitectos de las nuevas generaciones, y para sus alumnos, todo un emblema. Un emblema que, como el propio Moneo, tendía a integrar las culturas entre las distintas capitales. Y un emblema que señalaba cuál iba a ser

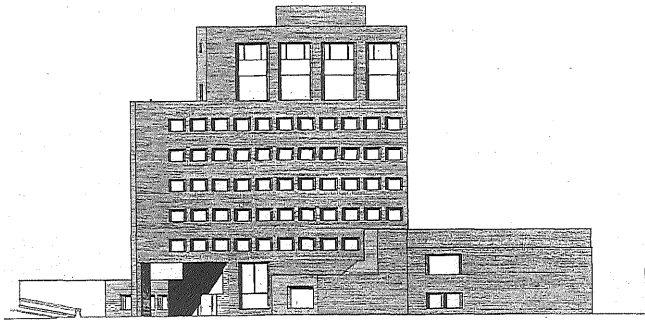


Fig. 3. Rafael Moneo y Ramón Bescós. Bankinter, Madrid, 1970-76. Alzado.

durante muchos años la postura mayoritaria de la nueva arquitectura española: la tendencia que hoy podemos definir como el «racionalismo ecléctico». En ella insistirá el propio Moneo con obras como el Ayuntamiento de Logroño, (fig. 4) o con el Museo Nacional de Arte romano en Mérida (fig. 5).

Arquitectos como Manuel e Ignacio de las Casas, en Madrid; como Antonio Cruz y Antonio Ortiz, en Sevilla; o como Llinás y Bonell, en Barcelona, emblematizan asimismo esta postura mayoritaria, que agrupó a una gran cantidad de edificios y proyectistas de interés.

Aproximados entre sí por el interés en la línea racionalista del movimiento moderno, se unen asimismo a una difusa pero insistente tradición española de hincapié en la construcción



Fig. 4. Rafael Moneo. Ayuntamiento, Logroño, 1973-81. Interior del vestíbulo.

material, de apego por la composición pura y de consecuente simplicidad, y hasta esquematismo, de la expresión. En la tradición nacional más inmediata, se rechaza el organicismo practicado en los sesenta, pero no el racionalismo de los cincuenta, surgiendo así el recuerdo de arquitectos nacionales como Francisco Cabrero, o, sobre todo, como Alejandro de la Sota. Arquitectos más lejanos, como Asplund o Terragni son fuente de admiración, cumpliendo en ello la inspiración en la historia que Rossi había defendido y alentado como entendimiento de una disciplina que tiene objetivos y recursos propios. El valor urbano de la arquitectura, o la relación entre tipo y morfología como principio de la ciudad, son ideas que pertenecen también en origen al pensamiento rossiano, pero que han sido interpretadas en el interior de los problemas propios, muchas veces acudiendo a la propia tradición que ya los contenía.

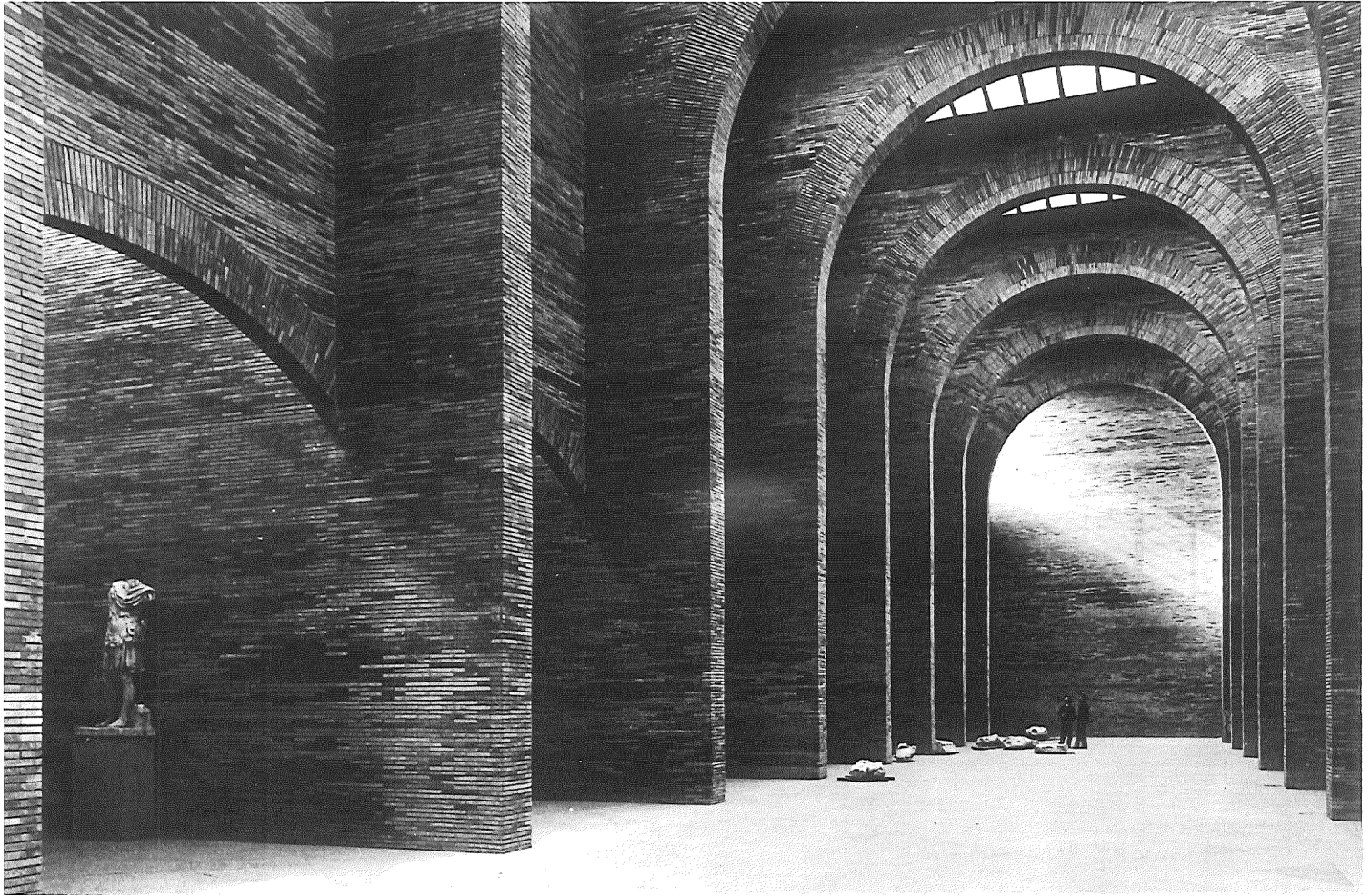


Fig. 5. Rafael Moneo. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1984. Vista del interior.

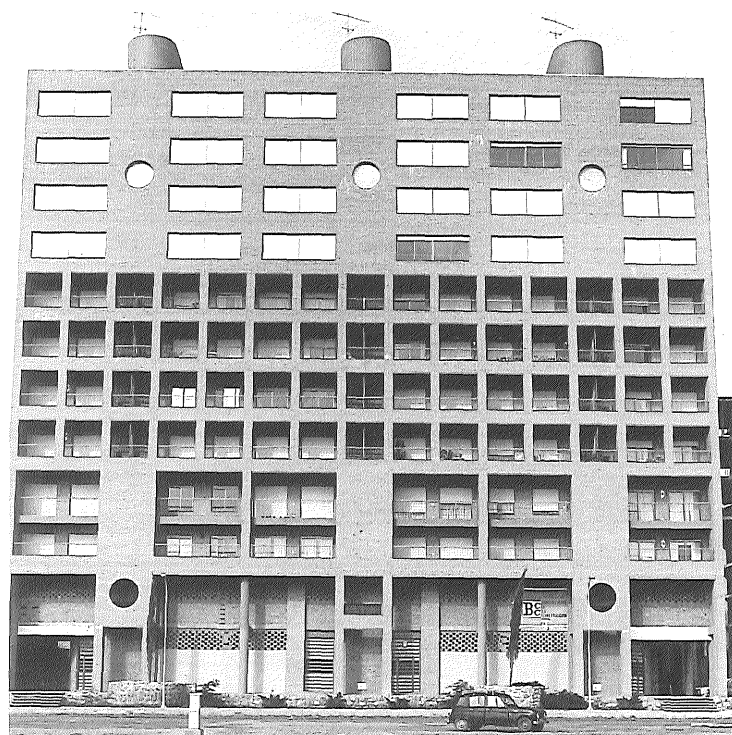


Fig. 6. Manuel e Ignacio de las Casas. Viviendas en Talavera de la Reina, Toledo, 1976-85.

De los hermanos Casas, tal vez lo más significativo sean sus viviendas en Talavera de la Reina (Toledo) (fig. 6) y en Palomeras (Madrid) (fig. 7), representando con ellas tanto una actividad de importancia para los arquitectos de la capital —la construcción de viviendas, muchas veces de la política social del Estado—, como un cierto estilo seco y duro, intensamente compositivo y algo «metafísico», que llegó a ser en Madrid, y en aquellos años, una cierta seña de identidad. El esfuerzo por convertir en un problema urbano el tema de la vivienda colectiva, incluso a través de la edificación abierta, destaca en sus trabajos tanto como lo que éstos han supuesto de investigación tipológica (ver fig. 8).

De la obra de Ortiz y Cruz han de hacerse notar sus ejemplos de vivienda en el casco de Sevilla (fig. 9), en donde un seguimiento



Fig. 7. Manuel e Ignacio de las Casas. Viviendas en Palomeras, Madrid, 1980-84.

de la arquitectura moderna en sus componentes formales se compatibiliza con la tradición y la lógica de construir en torno a un patio (fig. 10). Como Moneo, de quienes son discípulos, el racionalismo se interpreta en una forma amplia, lo que les permite operar en un abanico que, estilísticamente, se mueve desde la fidelidad al racionalismo «ortodoxo» de los años 20 hasta el «novecentismo» o clasicismo moderado vigente también en la ante-guerra. Una intención que no debe confundirse con un simple historicismo, sino con una identificación de la arquitectura como disciplina capaz de extraer de un escogido pasado los instrumentos proyectuales.

El edificio para dispensario médico de Josep Llinás (fig. 11), el velódromo de Barcelona de Bonell y Rius (fig. 12) o la estación en Bellaterra de Bach y Mora (fig. 13) expresan bien el

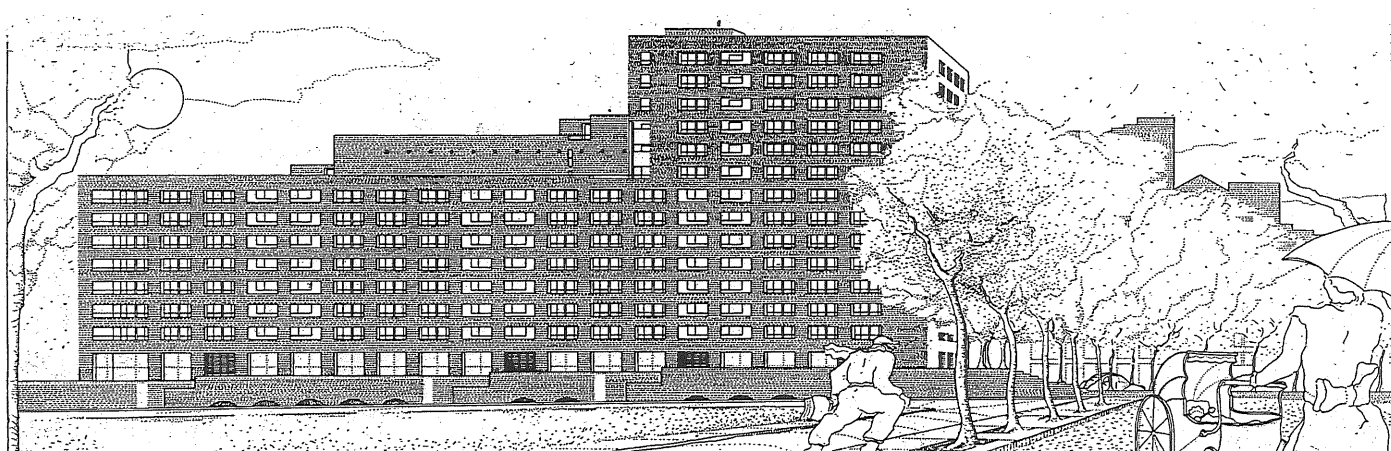


Fig. 8. Javier Frechilla, Carlos Herrero, José M. López-Peláez, Eduardo Sánchez. Viviendas en Palomeras, Madrid, 1982. Perspectiva.

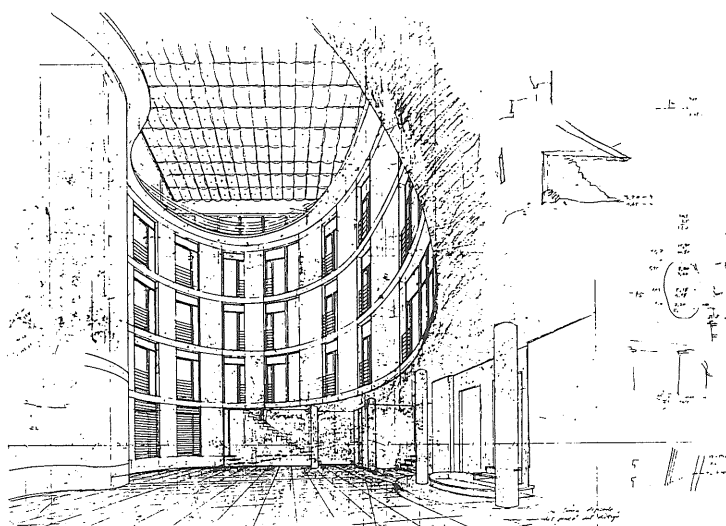


Fig. 9. Antonio Cruz y Antonio Ortiz. Patio de un edificio de viviendas. Sevilla, 1974. Perspectiva preliminar.

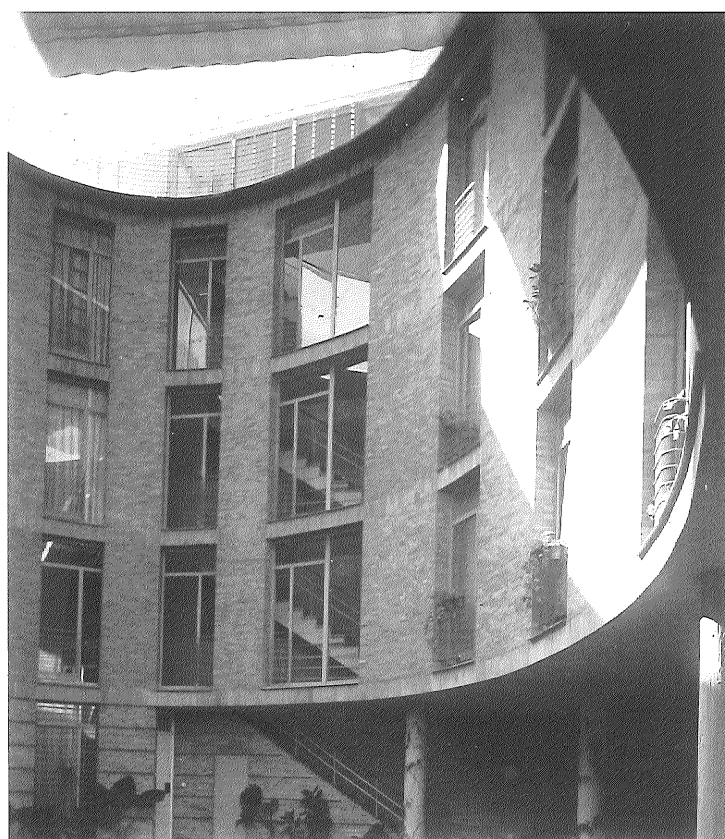


Fig. 10. Antonio Cruz y Antonio Ortiz. Patio de un edificio de viviendas. Sevilla, 1976.

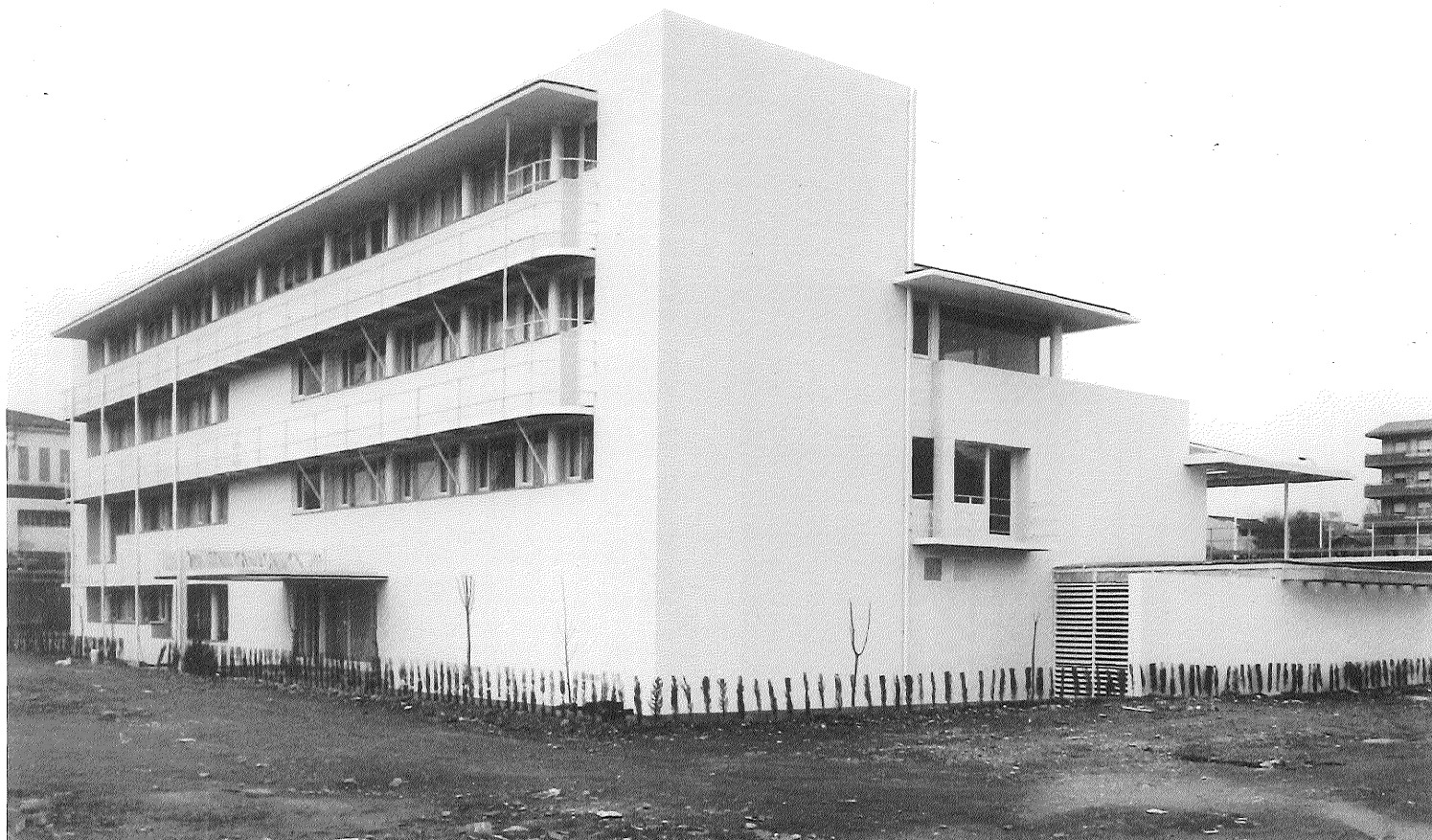


Fig. 11. Josep Llinás. Centro de Asistencia Primaria, Ripollet, Barcelona, 1982.

«racionalismo ecléctico» de la joven generación catalana, siempre más inclinada al lado propiamente moderno y menos «novecentista», pero que viene a unirse a Moneo y a otros muchos arquitectos de Madrid, Barcelona y Sevilla en la práctica de una arquitectura bastante común, que trasciende ahora geografías y culturas locales para convertirse, con todas las licencias que se quiera, en «nacional». Una gran parte de la arquitectura española generó así una cierta escuela, vigente a lo largo de los setenta y los ochenta, emblematicada por los nombres y obras que hemos comentado, y tan mayoritaria que tiende a confundirse con una manera propiamente española.

La influencia de Venturi y el salto al «post-modern»

Però a la enorme influencia del pensamiento de Rossi —presente, como hemos visto, tanto en la obra de seguidores más directos como en la mayoritaria posición que hemos llamado

«racionalismo ecléctico»— ha de añadirse la también importante de Robert Venturi, que queda menos reflejada en las obras, al menos directamente, pero que está presente asimismo en la base de muchas de las producciones citadas. El pensamiento de ambos arquitectos tuvo enorme importancia para los arquitectos españoles, pues venía a llenar de contenido propio una disciplina que había sido terriblemente devaluada por el desarrollo de la modernidad al querer reducirla a las ideas de función, de tecnología, de servicio social inmediato. Reivindicar la arquitectura como una cuestión de forma y de composición, poner entre paréntesis la idea de progreso e invalidación del pasado, defendiendo la arquitectura histórica como un depósito de sabiduría, eran discursos comunes a Rossi y a Venturi. Para los arquitectos españoles fueron una importante guía y un tranquilizador apoyo a sus propios sentimientos, permitiéndoles eliminar algunos de los equívocos de su herencia y aprovechar la riqueza de su tradición más reciente. De esta combinación de

cuestiones partirá la arquitectura española reciente, que hunde sus raíces en ellas incluso en lo que hace a las tendencias más tardías o, aparentemente, menos representadas por lo que antecede.

La influencia de Venturi fue, pues, complementaria, si bien específicamente importante si pensamos en su insistencia acerca de los lenguajes arquitectónicos en cuanto convención arbitraria, y a la densidad, complejidad y hasta permisividad de tratamiento de la imagen y, en general, de los problemas formales. Puede detectarse la influencia de esta riqueza y permisividad incluso en arquitectos como Rafael Moneo o Manuel de las Casas, por no hablar más que de los ya citados, así como debe anotarse la introducción profunda de las ideas venturianas, acompañando a las rossianas, en la cultura colectiva de la arquitectura española.

Podemos citar, no obstante, algunas arquitecturas que, muy tempranamente, respondieron con un eco más directo del discurso venturiano. De entre ellas son las más importantes las obras del equipo de Clotet y Tusquets, los arquitectos más jóvenes de la antigua «Escuela de Barcelona» que capitaneaba Bohigas. En sus primeros años de profesión habían llegado a

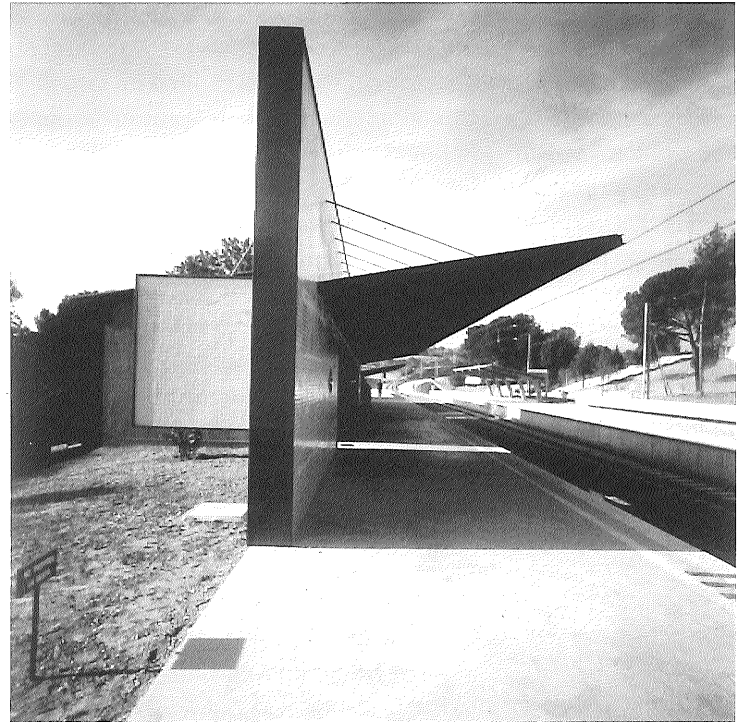


Fig. 13. Jaume Bach y Gabriel Mora. Estación de Bellaterra, Barcelona, 1984.

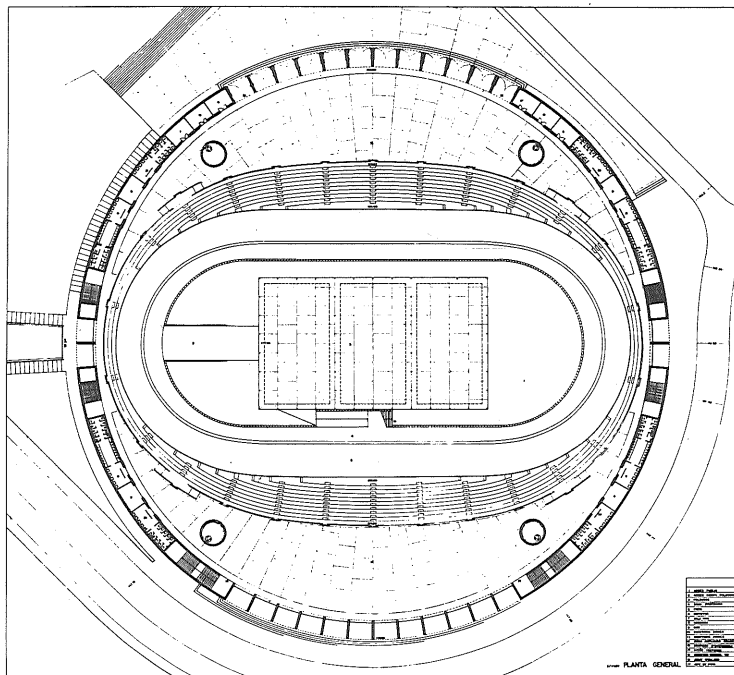


Fig. 12. Esteve Bonell y Francesc Rius. Velódromo, Barcelona, 1984. Planta.

intervenir en el «realismo» practicado por este grupo e influido por la arquitectura italiana y que fue, en los años sesenta, la contribución catalana al desarrollo de la «aventura moderna» española.

Pero, ya desde 1972, darán testimonio de una actitud muy radical mediante algunas pequeñas obras, entre las que destaca el llamado «Belvedere Giorgina» en Gerona (fig. 14) primero, y la casa en la isla de Pantellería (Italia) (fig. 15), años más tarde.

El «Belvedere Giorgina» —sobre el que hay que hacer constar su condición de obra tan adelantada como brillante en la situación de cambio de mentalidad entre los años 60 y los 70— es una pequeñísima vivienda unifamiliar en el campo (un refugio para fin de semana) que se enfrenta a la dificultad de insertarse en el paisaje a base de apropiarse de la imagen de un «Belvedere»

neoclásico, en cuyo basamento está el habitáculo. La pequeña y polémica obra, cuajada de recursos conceptualistas, significó enseguida para los más avisados el signo del cambio de tantas cosas, así como el atractivo de la producción de estos autores. Este quedará confirmado por el refugio en Pantellería, asimismo una pequeñísima casa, ahora frente al mar, e igualmente arropada por una imagen columnaria: pilastras de hormigón formado una pérgola evocan, conceptual y figurativamente, una ruina ática. Diseñadores de objetos y sofisticadamente atractivos, Clotet y Tusquets refuerzan el panorama que estamos dibujando con una posición de franco-tiradores tanto aislados como de gran influencia, valga la aparente paradoja. Su camino será luego más diverso y por separado, siendo Oscar Tusquets más decidido en continuar por la arquitectura «post-modern» señalada por el Belvedere Giorgina, y Luis Clotet más partidario de ir por sendas más cercanas al racionalismo ecléctico. La restauración y ampliación del Palau de la Música Catalana, en Barcelona, de Tusquets, y el Banco de España en Gerona, de Clotet (con Ignacio Paricio) (ver fotografías y descripción del proyecto en Apartado II) señalan sus posiciones más recientes.

Acaso sea inevitable referirse en este punto a la obra de Ricardo Bofill, sin duda uno de los profesionales más conocidos fuera de España, al tiempo que uno de los arquitectos españoles más ajenos a nuestra cultura interna. Miembro asimismo y en su día del grupo de la «Escuela de Barcelona» en torno al liderazgo de Bohigas y a la práctica del «realismo», su carrera presentó una evolución vertiginosa en el uso de la permisividad formal y figurativa hasta llegar a la posición «post-moderna» más exacerbada del panorama nacional (ver fig. 16). Y dicho ello tanto en relación al uso no discriminado de los lenguajes históricos como a la utilización de éstos como tales lenguajes; esto es, a la intención de una arquitectura como pura escenografía, componente bastante ajeno a la práctica española, generalmente atada a un cierto prurito de ascetismo lingüístico y a la fuerte relación entre forma y construcción material. Ello explica el alejamiento entre Bofill y la «inteligencia» de la arquitectura española, del mismo modo que completa nuestro panorama con un caso que demuestra la pluralidad a la que conducirá, en muy escaso tiempo, una etapa que nace bajo la

presidencia del racional-clasicismo y de la austera e intelectual «recuperación disciplinar».

Una cierta continuidad moderna

La reacción ante los estertores orgánicos de la modernidad, española e internacional de los años 60, se expresó asimismo por vías opuestas al rossianismo o al venturianismo; esto es, tanto a toda idea de compromiso con la historia en lo conceptual como a todo intento de prescindir de la herencia figurativa moderna.

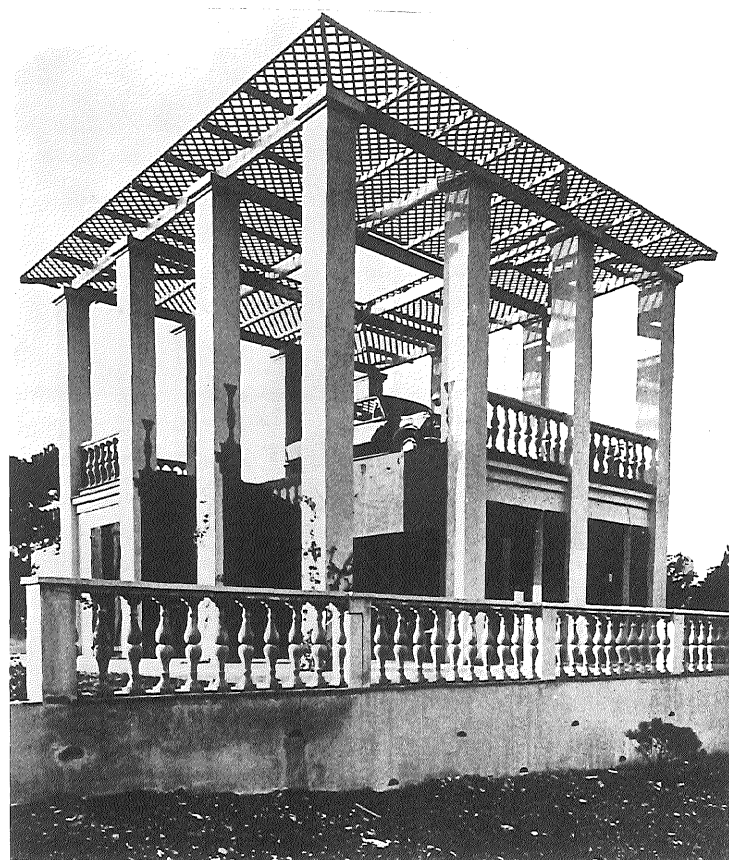


Fig. 14. Lluís Clotet y Oscar Tusquets. Belvedere Giorgina, Gerona, 1971.

Un «héroe» local, Alejandro de la Sota, ya citado; la admiración despertada por el conocimiento de la obra de Teragni, asimismo aludida, y, en lo contemporáneo, el brillante ejemplo del grupo norteamericano, entonces compacto, conocido como los «Five Architects», ofreció la base, para la existencia de un modo de pensar y de hacer arquitectura en una voluntaria continuidad con la modernidad originaria. En cierto modo cercanos al grupo del racionalismo ecléctico, pero sin querer participar de las características implícitas en un tal calificativo, es el grupo que se opone directamente a la práctica del «post». Con su existencia dan prueba de la condición ecléctica de una arquitectura que partió toda ella de la necesidad de encontrar un nuevo norte

para la disciplina después de los excesos tardo-orgánicos, o de la dilución de los contenidos más propios de aquélla.

Tentada, por un extremo, a definir la pervivencia de la tradición racionalista hasta límites peligrosamente cercanos a la utopía a-fornal de Reyner Banham, y a confiar así en un valor arquitectónico de la tecnología, la arquitectura de la continuidad moderna se convirtió en un brillante virtuosismo, en un manierismo sofisticado y atractivo. Tal vez el mejor ejemplo pueda ser el de las obras de López Cotelo y Carlos Puente (ver fotografías y descripción del proyecto de la Biblioteca Pública en Zaragoza, en Apartado II), y en un menor grado, las de Antonio

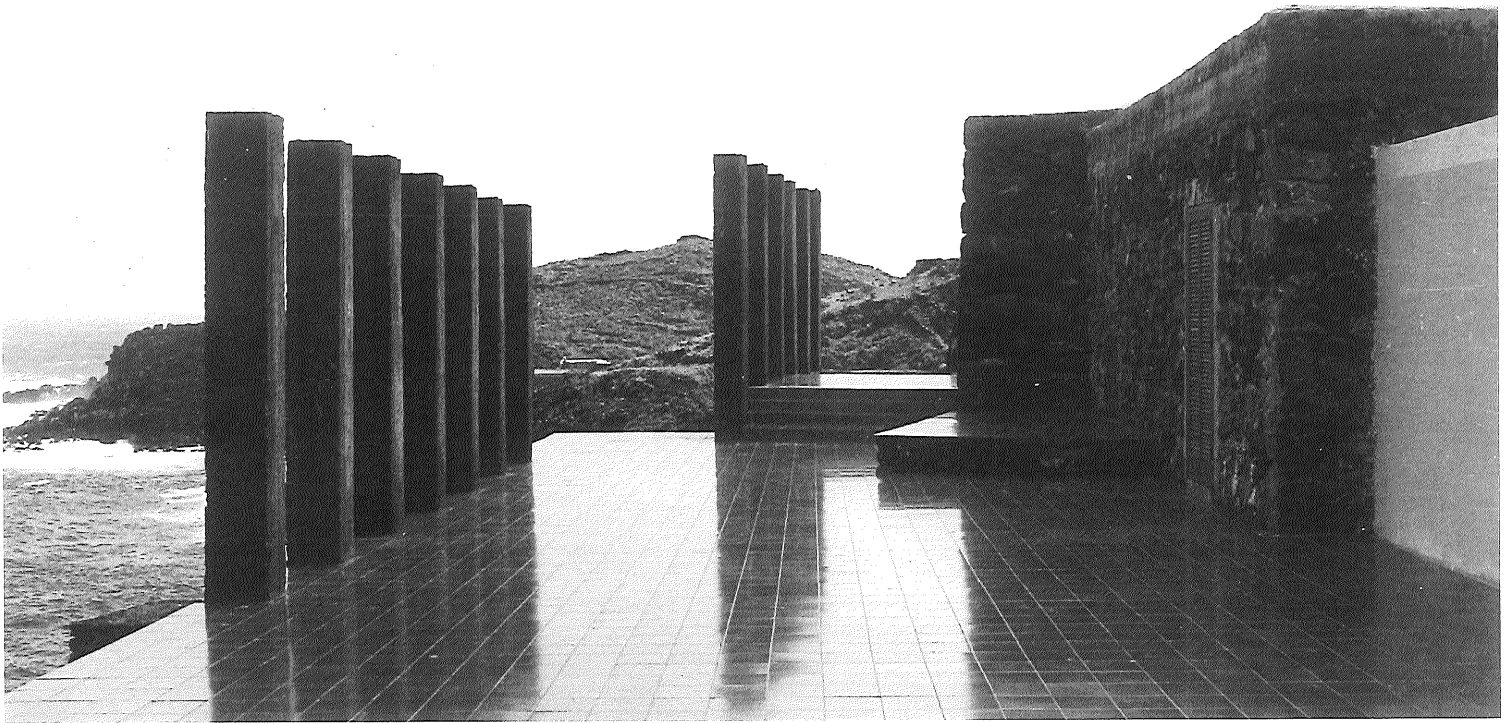


Fig. 15. Lluís Clotet y Oscar Tusquets. Casa en la Isla de Pantelleria, Italia, 1973.

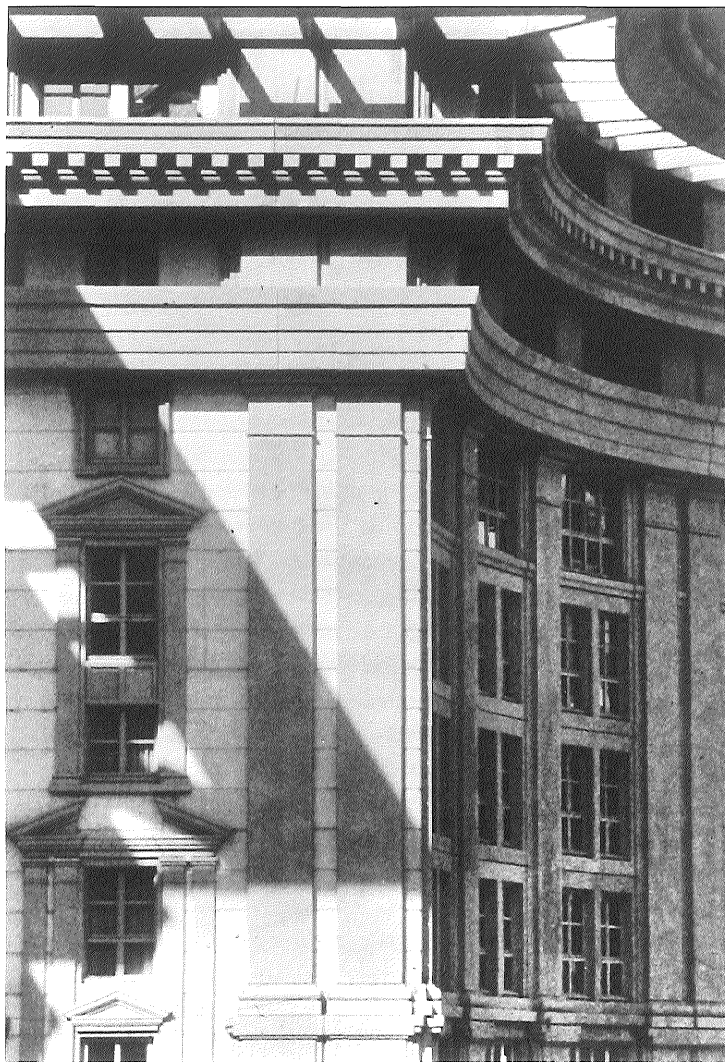


Fig. 16. Ricardo Bofill. Viviendas, Montpellier, Francia, 1979-85. Detalle.

Barrionuevo y Francisco Torres (ver fig. 17) o las de Javier Vellés y Luisa López Sardá (ver fig. 18).

Por otro extremo, la continuidad moderna deriva hacia una explotación plástica y compositiva del lenguaje racional heredado, un ejercicio que tiende a la forma pura, a un manierismo de naturaleza distinta, pero a un manierismo al fin. Una cita clarificadora es la obra de Alberto Campo (ver fig. 19).

Con ellos se completa todo un fresco, representativo de una primera evolución de la arquitectura española, desde los primeros setenta hasta bien entrados los ochenta, y cuya condición diversa debe de entenderse como la propia de un grupo que se relaciona muy intensamente entre sí. Tanto que sería bien difícil distinguir exactamente los límites que separan a unos y a otros, algunos de ellos bien dispuestos a veces a saltar al que parecía territorio ajeno.

Neo-modernos y figurativistas

Pero la explicación no sería completa si no se pusiera de relieve la existencia de una evolución muy importante desde las preocupaciones y las diversas respuestas a la «refundación disciplinar» que dieron origen a la comentada diversidad. Y es la del triunfo más reciente de una serie de personalidades responsables de tendencias más actuales y que han apostado por una pervivencia de la tradición moderna, y de su ruptura con la historia, sin apurar su continuidad, sino explotando su capacidad aún no agotada.

Proceden, en realidad, del mismo examen de la disciplina que todos los anteriores, teniendo una base de partida muy próxima a los arquitectos que hemos visto agruparse en torno al mote de «racionalismo ecléctico», a los que personal y vitalmente también han estado bien próximos, si bien mantenida con unos perfiles que los hicieron, desde el principio, más peculiares.

Constituido el grupo por la suma de personalidades concretas (individuales o en parejas) éste queda bien claro al citar a las más importantes: Piñón y Viaplana; Torres y Martínez Lapeña y Navarro Baldeweg. La posición colectiva de todos ellos corresponde a una situación cultural no tan específicamente española, sino más bien internacional. Esto es, a una situación en la que apenas hubiera existido el «racionalismo ecléctico» en cuanto compromiso y mediación entre tradición y modernidad, como ocurrió sobre todo en España, y que vino a manifestarse como la toma de partido entre alinearse con el «post» de las escenografías historicistas o apostar, como estos grupos hicieron, por un nuevo desarrollo de la tradición moderna. A los arquitectos antes citados pueden añadirse los nombres de Enric Miralles, de Javier Belloso, o del ingeniero-arquitecto Santiago Calatrava.

Se trata, en general, de arquitecturas afectas a fuertes dosis de conceptualismo, a ciertas interpretaciones del «minimal», y a un desarrollo del lenguaje moderno desprovistos de las ideas o connotaciones de las viejas vanguardias y volcado en efectos y hallazgos figurativos. Algunas de estas obras despiertan incluso intenciones que nos hacen recordar el «organicismo», y se diría



Fig. 17. Antonio Barrionuevo y Francisco Torres. Casa Sáenz, Sevilla, 1976.

que con todas ellas la arquitectura española dibuja un cuadro de tendencias muy completo, en el sentido de ofrecer, en los últimos quince o veinte años, un panorama ecléctico formado por un estructurado abanico de posibilidades. Pues las tendencias —sumidas en el interior de una cultura que, aunque ahora muy internacionalizada, tiene siempre una conciencia muy fuerte de su propia identidad— se refieren y se suceden unas a otras, se influyen, se diferencian o distancian y se oponen directamente entre sí.

Esto es, que si bien estos grupos se relacionan directamente con la situación que en lo internacional llegó a generar el llamado «deconstructivismo» (por expresar las cosas en términos directos y simplificados), no puede prescindirse tampoco, en la explicación de estas arquitecturas «neomodernas», del ingrediente de voluntaria oposición a los derroteros más consagrados o experimentados de la cultura arquitectónica nacional. Una cultura que, si se había distinguido claramente por su riqueza y habilidad en la superación del tremendo bache cultural que

significaba la crisis de las ideas modernas, había llegado a sustituir la tradición propiamente moderna por una tradición ecléctica, «novecentista», de compromiso acusado entre tradición y modernidad, con demasiada afición al historicismo, aun cuando fuera «suave», y que parecía anclarse en la admiración como ideal de arquitecturas como las que, en el primer tercio del siglo, conciliaban clasicismo y lenguaje moderno.

Pero, si bien las eclosiones más atractivas de las arquitecturas neo-modernas pertenecen, pues, a un segundo estadio de la época que analizamos —esto es, a partir de los años 80—, las personalidades más importantes de estos grupos señalaban ya en su obra más inicial una singularidad que anunciaba este futuro.

Helio Piñón y Albert Viaplana, arquitectos de Barcelona, inician su carrera con algunas experiencias «aventurianas», de entre las que destaca la Casa Jiménez de Parga (con Gabriel Mora), y en las que el grado de complejidad y de abstracción formal se llevó hasta la exacerbación. Un edificio de viviendas en Barcelona (1977), obra original, pero modesta y de carácter disciplinar, insinúa un no menos abstracto y conceptualista camino, que desarrollaron en numerosos concursos. Algunos de ellos fueron para parques o espacios abiertos, y la libertad implícita a un tal tema les permitió un grado de experimentación formal, ahora

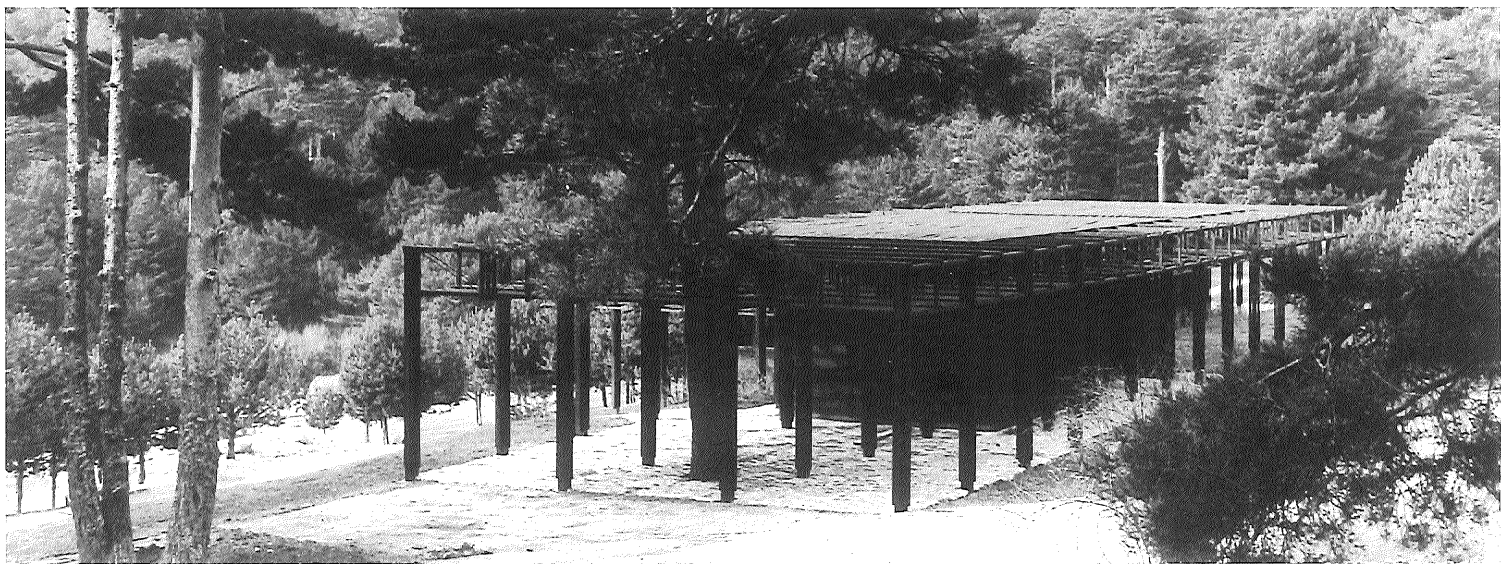


Fig. 18. Javier Vellés y María Luisa Lopez Sardá. Umbráculo, Cercedilla (Madrid).

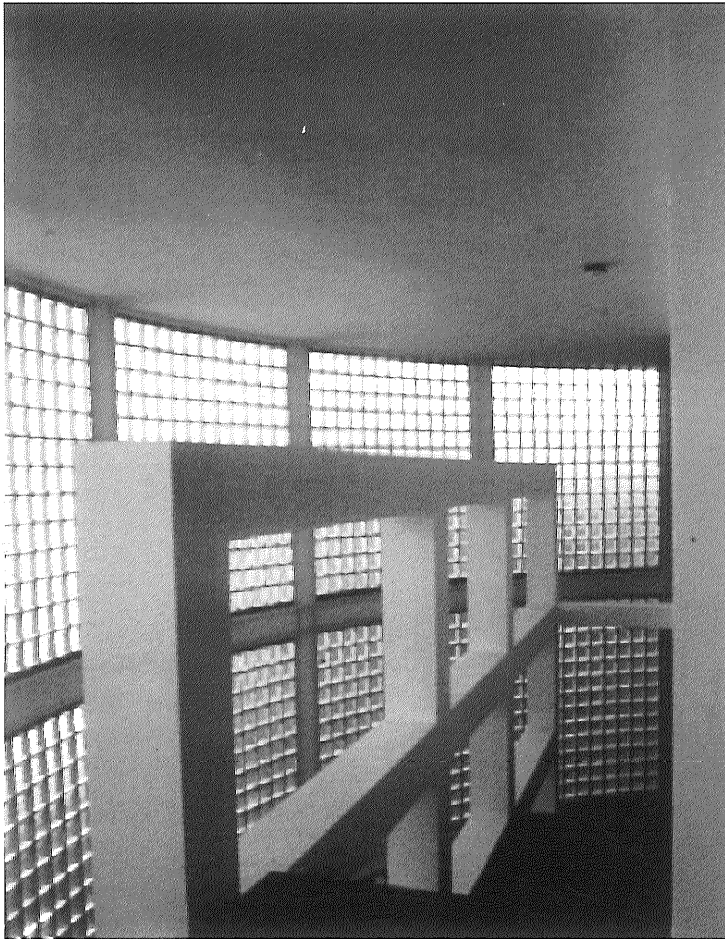


Fig. 19. Alberto Campo Baeza. Colegio, Madrid, 1985. Vista del interior.

llevado a un «minimal» conceptualista y a la elaboración de un «vocabulario» de elementos formales no convencionales. La plaza de la Estación de Sants, en Barcelona (1985) fue, en este aspecto, su realización más significativa (fig. 20).

Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, también arquitectos de Barcelona, iniciaron su carrera en un «racionalismo ecléctico» del grupo en torno a Oriol Bohigas en los años 60. Su postura fue siendo cada vez más derivada hacia un moderno «neo-orgánico» y figurativista, atento al

importante valor de lo más superficial, a la libertad formal y a la imaginación y a la eliminación de las convenciones. En su obra pueden advertirse influencias de Aalto, del Coderch más orgánico y permisivo, del arquitecto Jujol (discípulo de Gaudí), del portugués Siza Vieira y de Frank Ghery. Las obras en las que expresaron mejor su forma de hacer fueron a veces pequeñas tiendas, la restauración libre de una capilla en Ibiza (1982-85) (fig. 21) o el pequeño parque de Villa Cecilia (Barcelona, 1986).

Juan Navarro Baldeweg, arquitecto madrileño, presenta un perfil del todo singular. Investigador formal (ver fig. 22) artista conceptual y «minimal», relacionado a través de su estancia en el M.I.T. con el arte americano, y actualmente pintor de gran calidad además de arquitecto ejerciente, se dio a conocer como proyectista singular al ser premiado en dos de los concursos de la revista «Japan Architecture», el de la «Casa para una intersección» y el de la «Casa para Schinkel», arquitecturas «dibujadas» de gran carga ideática.

Presupuestos semejantes a los de estas obras, aunque más evolucionados, maneja en sus construcciones ya reales, tales como el Museo del Agua en los Molinos de Murcia (1983-86) (fig. 23) y el Centro Municipal de Servicios Sociales en la Puerta de Toledo (Madrid, 1984-87). Su carrera como arquitecto se ha ido convirtiendo en una de las más brillantes y apreciadas del panorama nacional, pero su posición, tanto hace años como en la actualidad, no es tan radical como en el caso de los anteriores, reconociéndose en su obra la cercanía al moderno continuista, e, incluso, al racionalismo ecléctico. Una admiración tanto a las obras de Asplund como a las de Aalto o Siza Vieira completan su compleja definición.

Diversidad y desarrollo de la arquitectura española

La arquitectura española contemporánea ha recorrido así, en las dos últimas décadas, un largo y denso camino. Un camino que negaba en parte —y, también en parte, continuaba— aquél otro que sus mayores habían emprendido durante las dos décadas anteriores, sin participar ya en la encendida fe que hizo a éstos perseguir ansiosos la «verdadera» modernidad, pero teniendo en común con ellos un eclecticismo entusiasta y hasta



Fig. 20. Albert Viaplana y Helio Piñón. Plaza de la Estación de Sants (Plaça dels Països Catalans), Barcelona, 1982-89.

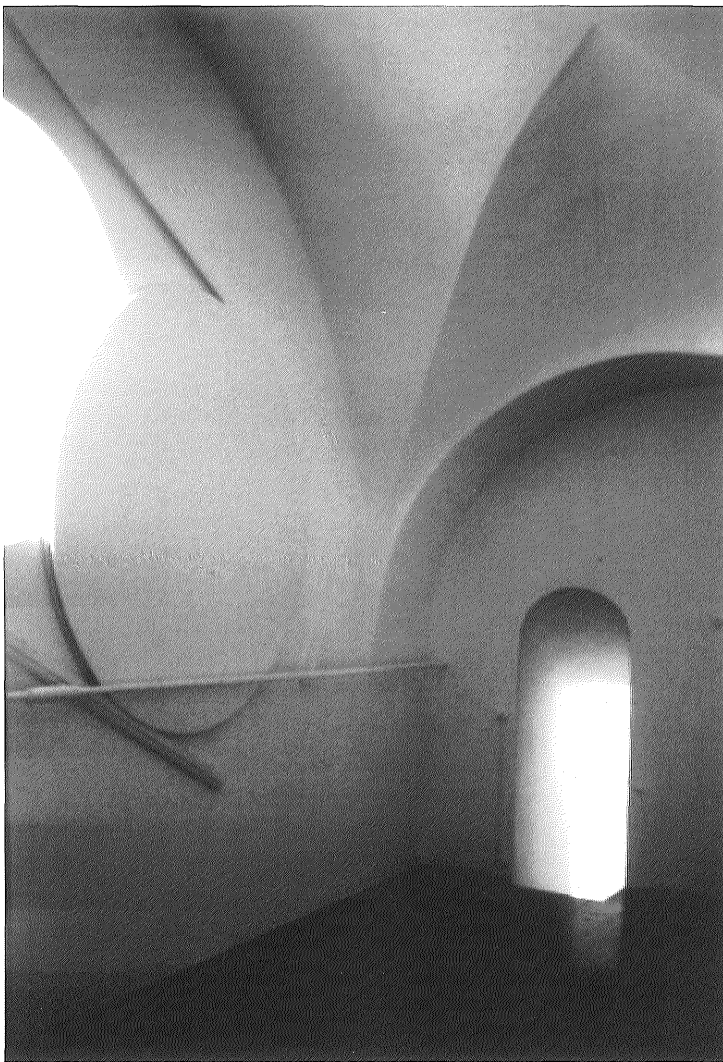


Fig. 21. Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña. Restauración de la capilla de, L'Hospitalet Ibiza, 1982-85. Interior.

apasionado, que puede considerarse tradicional. Una encendida confianza en los valores de la arquitectura.

De la primitiva idea de la «recuperación de la disciplina» a la más reciente realización de las tendencias «neo-modernas», un panorama completo, como ya advertimos, se ha desarrollado. Completo en el sentido de que podríamos realizar un cuadro (fig. 24) capaz de explicar la arquitectura española contemporánea como un todo relacionado.

Basta para ello dibujar tres ejes principales a 120° y otros secundarios a 60° de éstos. En el eje vertical podemos situar al «racionalismo ecléctico», tendencia mayoritaria, representada por el compromiso entre tradición y modernidad, tendencia también amplia en el sentido de abarcar un amplio espectro acercándose a las tendencias próximas, y representada por la obra de Rafael Moneo, por la obra de catalanes como Bonell,

Llinás, Bach y Mora..., de Sevillanos como Ortiz y Cruz, Vázquez Consuegra, Barrionuevo y Torres..., de madrileños como Casas, Pérez Pita y Junquera, Frechilla y López Peláez...

Sesenta grados a la derecha podemos situar al «tradicionalismo», si por tal entendemos la arquitectura que, próxima a la tendencia anterior, se manifestó menos conforme con la herencia moderna y más afin a la recuperación del clasicismo y de principios históricos. Es la que representan Linazasoro, Portela, Iñiguez y Ustarroz..., y aquéllos que interpretaron más radicalmente las ideas procedentes de Aldo Rossi.

Girando más llegamos al post-moderno, entendido en el sentido internacional y, más concretamente, norte-americano, representado por algunas obras de Tusquets o de Bofill. Esto es, de aquéllos que han utilizado la historia no tanto según sus principios, sino más bien como escenografía, como lenguaje.

Si giramos ahora desde el racionalismo ecléctico hacia la izquierda, a los sesenta grados podemos situar al «continuismo moderno», directamente opuesto al «post», y que, en versiones diferentes, pueden representar obras de Coteló y Puente, Campó o Garcés y Soria.

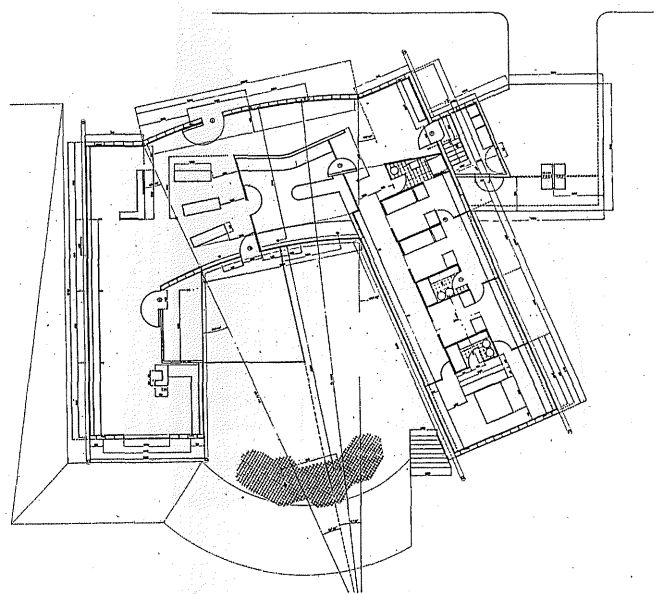


Fig. 22. Juan Navarro Baldeweg. Casa de la lluvia, Santander, 1979. Planta.

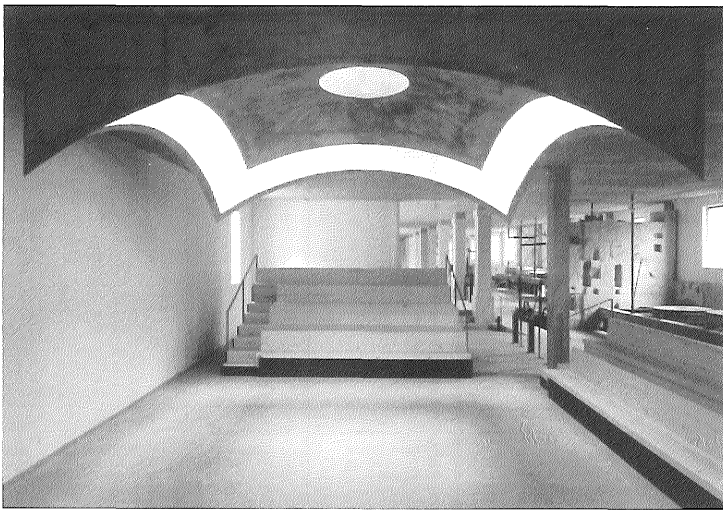


Fig. 23. Juan Navarro Baldeweg. Museo hidráulico, Murcia, 1983-88.

Siguiendo con este giro hasta quedar en oposición directa con el tradicionalismo llegamos al «neo-moderno», definido por obras como la de Navarro Baldeweg o las de Piñón y Viaplana.

Situándonos, por último, en oposición al racionalismo ecléctico podemos anotar a lo que llamaríamos «figurativismo» o «neo-organicismo», expresado por las obras de Torres y Martínez Lapeña, Bellosillo o Calatrava.

Así habremos completado el cuadro prometido, dando cuenta de un eclecticismo que abarca todas las posibilidades que la base de su pensamiento supone, y que permite entender la arquitectura española como una cultura propia y entrelazada.

Coda

Pueden reconocerse y recordarse, aquí al final, algunas de las bases, de los «invariantes», diríamos, de esta cultura. Entre ellas destaca la preocupación constructiva, o, si se prefiere, la intensa relación entre construcción y forma, que caracteriza prácticamente a todas las tendencias de la arquitectura española, concebida además siempre de modo concreto, para realizarse, y nunca para agotarse en una idea de «arquitectura española, concebida además siempre de modo concreto, para realizarse, y nunca para agotarse en una idea de «arquitectura dibujada», por más que puedan ser ambiciosos o sutiles sus objetivos formales. Son estos rasgos —la fuerte relación con la construcción y el premeditado realismo—, rasgos tradicionales, y son complementarios pero diferentes.

Puede observarse también una mayoritaria tendencia al uso de formas y lenguajes sobrios, intensamente intencionados, pero parcos en su expresión; esto es, afectados por una voluntaria economía de medios formales, incluso tendentes al «minimal».

Es esta también una tradición propia, si se quiere, pero es igualmente una fuerte herencia de la modernidad.

La ya destacada condición ecléctica es otro de sus principales rasgos, así como la también explicada fuerte relación entre sus tendencias, escuelas e individuos, que se influyen y contestan entre sí, configurando una unidad independiente, completa y propia, dentro de la cultura occidental. Tal vez ello se explique indirectamente por la unitaria sociología española; así como, directamente, por la fuerte interdependencia entre los profesionales «empeñados», cuya relación sigue siendo intensa a través de las Escuelas y de las publicaciones.

Y acaso sea este también un rasgo solamente tradicional, y la arquitectura española vaya perdiendo con el tiempo la unidad e independencia —el empeño en entenderse a sí misma como una parte propia, específica, de la cultura occidental— que la caracterizaba en el pasado. Y que todavía la sigue caracterizando más de lo que se suele pensar, o de lo que pudiera parecer en un apresurado examen.

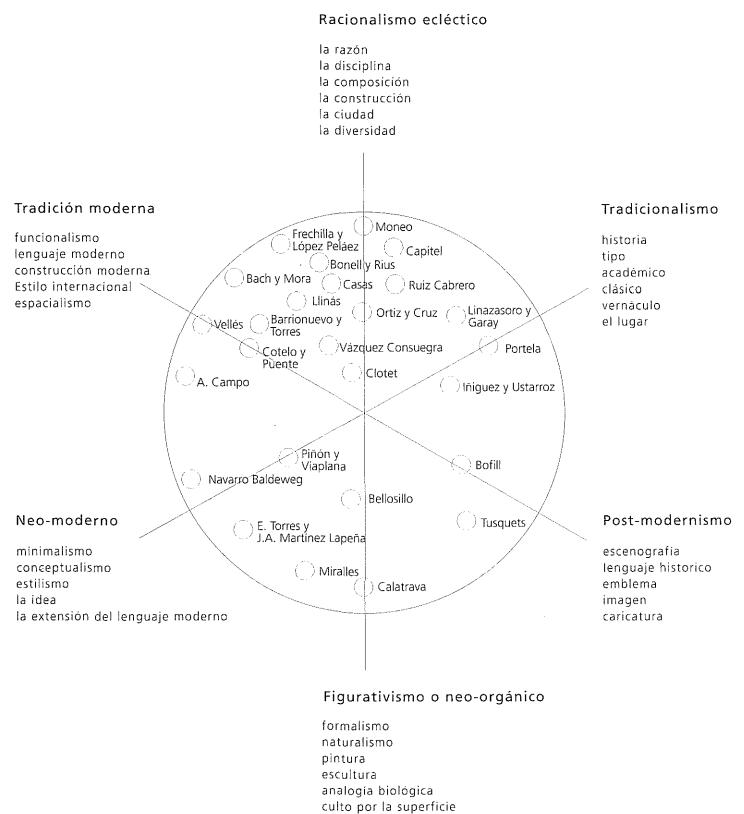


Fig. 24. Antón Capitel. Esquema de la arquitectura española de 1971-1992.